



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

Handeln im Kontext. Politisches Denken in der Gegenwartskunst in Belgrad

Renz, Seraina

Abstract: The essay dwells on some aspects of contemporary art and theory in Belgrade. It is mainly concerned with artistic and theoretical practices who are based on models of “doing” (more generally then “performing”) and who question their own position in contemporary life in their city. The first case study is the artist collective Umetnik* (Artist*), a collective of two young artists who appeared in 2012 with a couple of performances in public space. Their aim is to create space and visibility for younger artists who are not able to enter the very small cultural circles, which are dominated for years by the same players. Another aspect of their work is to criticize the fact that major cultural institutions (as the Museum for Contemporary Art) have been closed for a long time. The second example is the theoretical position of the collective Prelom (Split) that was editing a same-titled magazine for images and politics. Apart from discursive work the group also engaged in political action against privatizations and in the analysis of transition and its consequences for society. Similar to Prelom that takes a clear Marxist standpoint, the curators of Pančevo biennial 2012 (Nikola Dedić and Aneta Stojnić) try to find trajectories for the future in analysis of history, i.e. anti-nationalist and communist history of Yugoslavia. The fourth case study, the cooperative Treći Beograd, on the other hand operates with the term utopia when working on alternative models for society. These artists are creating a physical and mental space that consists of a building they constructed themselves on Danube bank opposite of the city center as well as of their ephemeral activities, which take place either in this building or in public space. Their work operates right on the border between autonomy and public visibility. The essay ends with a short historical survey of the possible models of artistic agency that finds its correspondence in the presented projects.

DOI: <https://doi.org/10.18452/7541>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-142542>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Renz, Seraina (2013). Handeln im Kontext. Politisches Denken in der Gegenwartskunst in Belgrad. Kunsttexte.de, (1):1-16.

DOI: <https://doi.org/10.18452/7541>

Seraina Renz

Handeln im Kontext

Politisches Denken in der Gegenwartskunst in Belgrad

An einem Samstagnachmittag treffen rund zwanzig Künstlerinnen und Künstler jüngerer und mittleren Alters in Belgrad am Trg Republike (Platz der Republik) zusammen, dem zentralen Platz der Belgrader Altstadt und Hauptverabredungspunkt der Bewohner der Stadt.¹ Unzählige Male konnte man sich hier beim Warten schon umschauen, die vielen Menschengruppchen und Passanten beobachten, das Reiterdenkmal, die historistischen Fassaden von Nationalmuseum und Nationaltheater sowie die spätmodernistische Hülle des städtischen Kulturzentrums studieren. Der Platz markiert den Beginn einer Fußgängerzone entlang der Straße Knez Mihailova, die zum *Kalemegdan*, der Festung und Hauptattraktion der Innenstadt führt. Die elegante Straße ist so etwas wie eine pittoreske kleine Shoppingmall, wie sie in nahezu allen Europäischen Altstädten heute anzutreffen ist. In dieser Weise ist sie ein Sinnbild für die so genannte Transformation der ost- und mitteleuropäischen Gesellschaften in das neo-liberale Wirtschaftssystem nach dem Niedergang des Kommunismus.

Hier nun stellen sich die Künstlerinnen und Künstler inmitten des Platzes in zwei Reihen auf, um während der nächsten Stunde den Passierenden eine ihrer fotografischen Arbeiten zu zeigen, die sie in den Händen halten (Abb. 1). Die Dauer der gesamten Aktion entspricht ungefähr dem Zeitraum, während dem sich durchschnittlich die Besucherinnen einer Vernissage in einer Ausstellung aufhalten. Eingeladen wurden die Fotografinnen und Fotografen von *Umetnik** (Künstler*), einem Künstler-Kollektiv, das von Jelena Micić und Žarko Aleksić gegründet wurde. Der Name des Kollektivs lautet in voller Länge *Umetnik sa zvezdicom* (Künstler mit Sternchen) und bezieht sich auf die sprachliche Praxis, einen Begriff, den man unter Vorbehalt verwendet, oder der sonst weiterer Erklärung bedarf, mit einem Sternchen zu versehen.² Die Aktion, die von *Umetnik** als Ausstellung bezeichnet wird, läuft unter dem Titel *Prvi Tradicionalni Novem-*

barski Salon (Erster traditioneller November Salon). Sie ist keinem bestimmten Inhalt gewidmet, sondern stellt eine Versuchsanordnung zur Verbindung von Kunst und Öffentlichkeit und eine Reflexion auf den Status von Kunst innerhalb der zeitgenössischen serbischen Gesellschaft dar.



Abb. 1. *Umetnik**, *Prvi Tradicionalni Novembarski Salon* (Erster traditioneller Novembersalon), 2012

Wer nun an jenem Nachmittag hier vorbeikam und sich angesprochen fühlte, konnte zwischen den Reihen durchgehen, die Werke betrachten und mit den Autorinnen und Autoren der Arbeiten sprechen (Abb. 2). In der Konstellation dieser performativen Ausstellung manifestierte sich das Performative, als dessen wesentliche Eigenschaft Kristine Stiles die Ersetzung der Subjekt-Objekt-Relation durch eine Begegnung zwischen Subjekten bestimmt, deutlicher als in manch einer Performance mit Aufführungscharakter.³ Das übliche ungestört voyeuristische Verhältnis des Betrachter-Subjekts zum Objekt war durch die Konfrontation mit den „sprechenden Wänden“, wie *Umetnik** es formuliert, außer Kraft gesetzt.⁴ Die verwirrende Erfahrung einer *ménage-à-trois* zwischen Künstlerin, Werk und herausgeforderten Betrachterinnen verdeutlichte die Bedeutung der Prinzipien von Raum und Hand-



Abb. 2, Umetnik*, Prvi Tradicionalni Novembarski Salon (Erster traditioneller Novembersalon), 2012

lung in der Kunst. Diese beiden Prinzipien und insbesondere ihre konkrete Erscheinungsform im Kontext Belgrads heute sowie ihre Effekte in diesem Kontext sind das Thema dieses Textes.

Für *Umetnik** war es wichtig, dass durch diese Anordnung eine Begegnung mit Kunst für Personen möglich wurde, die sonst wenig oder nie damit in Berührung kommen.⁵ Gleichzeitig ging es in der Aktion aber auch um die öffentliche Sichtbarkeit von Kunst. Das räumliche Dispositiv einer solchen Ausstellung ist nicht nur auf den konkreten Ort beschränkt, an dem das Ereignis stattfindet. Der konkrete Ort verbindet sich mit den Werken und deren Signifikanten, sowie auch mit dem diskursiven Rahmen, den die Veranstalter zusätzlich bereitstellen. Dieser war unter anderem durch das Verteilen eines kleinen Kataloges gegeben. Er enthielt Informationen zum Konzept der Ausstellung und des Kollektivs *Umetnik**. Wer sich etwas besser mit dem kulturellen Leben Belgrads auskennt, versteht die Anspielung des Titels dieser performativen Ausstellung auf den *Oktobarski Salon* (Oktober Salon), der jährlichen internationalen Großausstellung des *Kulturni Centar Beograda* (Kulturzentrum Belgrads).

Bereits bei einer ersten Initiative von *Umetnik**, einer ebenfalls einstündigen Ausstellung auf dem Trg Republike mit dem Titel *Galerija** (Galerie*) im Oktober 2012, bezog sich das Kollektiv auf den Oktober Salon, indem sie einen Trauerflor trugen, der das symbolische „Dahinscheiden“ des Oktober Salons bedeutete (Abb. 3).

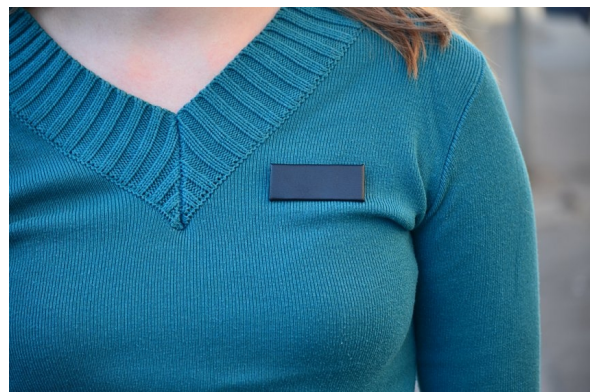


Abb. 3, Umetnik*, Crni Flor (Trauerflor), 2012

Zudem ersetzen sie in einer Internetperformance das Logo des Salons „гуд лаиф / Good Life“ („Gutes Leben“ in der kyrillischen Transliteration des Englischen) durch „гуд — BYE“ („Good — Bye“) (Abb 4).⁶

Im Rahmen der ebenfalls performativen, einstündigen Ausstellung *Galerija** zeigte das Kollektiv sein eigenes Projekt, das sich mit dem Museum für zeitgenössische Kunst in Belgrad befasst. Das Museum wurde 1965 mit einem Neubau am linken Save-Ufer auf der Seite der Neustadt Novi Beograd eröffnet. Es beherbergt die wichtigste Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst im heutigen Serbien, ist aber seit nunmehr fünf Jahren wegen Renovierungsbedarf geschlossen. Eine kleinere Galerie in der Innenstadt übernimmt einen Teil der Aufgaben des Museums im Bereich der Präsentation zeitgenössischer Kunst. Die Sammlung hingegen ist seit Jahren aus der Öffentlichkeit verschwunden. Ein Schicksal, das es im Übrigen auch mit dem Nationalmuseum, dessen Kunstsammlung bereits seit zehn Jahren nicht mehr zugänglich ist, teilt. Mit den Fotografien von alltäglichen Gegenständen und Objekten, die die Künstler im Museum angetroffen haben, prangern sie diesen Missstand an: Feuerlöscher, Türstopper, Heizkörper oder Lichtschalter. Es handelt sich um funktionelle Gegenstände im funktionslos gewordenen Bau, die von *Umetnik** zusammen mit einer Bildlegende dokumentiert werden (Abb. 5). Das Kollektiv steht mit dieser Arbeit in der



Abb. 4, Umetnik*, гуд — БУЕ (Good — Bye), 2012, Internetperformance/Logo



Abb. 5, Umetnik*, Muzej savremene umetnosti (Museum für zeitgenössische Kunst), 2012, Fotografie

Tradition der Institutionskritik. Es eignet sich die Selektions- und Deklarationsmacht an, die eine Institution normalerweise ausübt. Auch an die Tradition des Readymades knüpft *Umetnik** an, insofern als durch einen Akt der *déclaration* ein Alltagsgegenstand zum Werk erhoben wird.



Abb. 6, Umetnik*, Muzej savremene umetnosti (Museum für zeitgenössische Kunst), 2012, Fotografie

Das räumliche Dispositiv der Institutionskritik, wie Andrea Fraser anhand der frühen institutionskritischen Praktiken von Künstlern wie Hans Haacke, Michael Asher und Marcel Broothaers gezeigt hat, ist nicht von einer einfachen Innen-Außen-Logik gekennzeichnet:

“There is, of course, an 'outside' of the institution, but it has no fixed, substantive characteristics. It is only what, at any given moment, does not exist as an object of artistic discourses and practices. But just as art cannot exist outside the field of art, we cannot exist outside the field of art, at least not as artists, critics, curators, etc. And what we do outside the field, to the extent that it remains outside, can have no effect within it. So if there is no outside for us, it is not because the institution is perfectly closed, or exists as an apparatus in a 'totally administered society', or has grown all-encompassing in size and scope. It is because the institution is inside of us, and we can't get outside of ourselves.”⁷

Zwar versteht sich *Umetnik** mit seiner Guerilla-Galerie-Strategie als außerhalb der Museums- und Galerielandschaft stehend⁸, doch im spezifischen Kontext des gegenwärtigen Serbien funktioniert die Dichotomie zwischen öffentlicher Institution (oder privater, kommerzieller Galerie) und dem *off-space* (oder der *artist-run-gallery*) anders als im von Fraser beschriebenen US-Amerikanischen Kontext. So positioniert sich *Umetnik** zwar gegen die bestehenden Institutionen, die sie als bürokratisch und jungen Produzentinnen gegenüber als wenig aufgeschlossen empfinden, gleichzeitig aber ist die Tatsache, dass die wichtigsten kulturellen Institutionen wie das Museum für zeitgenössische Kunst und das Nationalmuseum nahezu den Betrieb aufgegeben haben, von viel größerer Tragweite.

Der Staat, der seit längerem mit größten finanziellen Problemen zu kämpfen hat, die durch die jüngste Krise noch ungleich verstärkt wurden, hat sich nahezu vollständig aus dem Bereich der Kulturförderung zurückgezogen. Dies liegt in erster Linie an der Durchsetzung des neo-liberalen Paradigmas, das den Wohlfahrtsstaat verabschiedet – mit gravierenden Konsequenzen in allen Bereichen des Lebens.

Für *Umetnik** ist das kulturelle und künstlerische Umfeld in Belgrad von einer doppelten Problematik geprägt. Einerseits haben die größeren staatlichen Institutionen nahezu den Betrieb eingestellt, was einer öffentlichen und breiteren Wahrnehmung von und Auseinandersetzung mit Kunst abträglich ist. Für Künstler bedeutet dies gleichzeitig ein Mangel an Orten, wo prinzipiell künstlerische Aktivitäten stattfinden könnten, die nicht (allein) nach den Logiken des Markts funktionieren. Wie Andrea Fraser zeigt, ist auch in wohlhabenden Ländern der Typus solcher Institutionen, das heißt potenzieller Institutions of Critique, durch die Ökonomisierung der Betriebe und den Anspruch von privaten und öffentlichen Geldgebern auf große Publikumserfolge in Frage gestellt. Den für ihren institutionskritischen Ansatz bekannten Künstlerinnen und Künstler ist es gemäß Fraser – anders als einigen Vertretern der klassischen Avantgarden – schlussendlich auch nicht daran gelegen, die Institution Museum zu „zerstören“. Vielmehr sind ihre Projekte von dem Versuch geprägt, die Institution gegen politische und ökonomische Instrumentalisierungen zu verteidigen.⁹

Im gegenwärtigen Serbien nun ist die Situation noch einmal anders gelagert. Es gibt keinen reibungslos laufenden Kunstbetrieb, der sich zwischen Produzenten, Kuratoren, öffentlicher Kunstförderung, aber auch Händlern und Käufern abspielt. So gibt es zum Beispiel auch in Belgrad nur wenige kommerzielle Galerien, und viele jüngere Künstler – wie der Maler und künstlerische Leiter der Jalovik Künstler-Kolonie Bransilav Nikolić – möchten ihre Werke in diesen Galerien nicht ausgestellt sehen.¹⁰ Wie Nikolić im Gespräch betont, sei es ihm lieber, seine Werke nach jeder Ausstellung in (nicht-kommerziellen) Institutionen wieder einzupacken und nach Hause zu nehmen als in einer Galerie mit schwachem Programm etwas zu verkaufen.¹¹ Nikolić sieht in Serbien keine Dichotomie zwischen institutionell und außerinstitutionell oder *underground* bestehen, da die existierenden öffentlichen Institutionen, die in Belgrad noch in der jugoslawischen Ära (oder davor) gegründet wurden, wie das *Studentski kulturni centar* (Studentisches Kulturzentrum), das *Dom omladine* (Haus der Jugend), das *Kulturni Centar Beograda* (Kulturzentrum Belgrad), die *Galerija 73* oder die *Galerija Ulus* in gewissem Sinne

ebenfalls dem *underground* zugerechnet werden könnten, insofern als sie wenig finanzielle Mittel zur Verfügung haben und in der breiteren Öffentlichkeit kaum wahrgenommen werden.¹²



Abb. 7, *Umetnik**, Muzej savremene umetnosti (Museum für zeitgenössische Kunst), 2012, Fotografie

Was jedoch in den Augen von *Umetnik** diese Institutionen von einer Art *underground* unterscheidet, ist, dass sie zu wenig mutig, experimentierfreudig und damit undurchlässig für ganz junge Produzentinnen seien.¹³ Sie tendieren dazu, bereits etablierten Künstlerinnen eine Plattform anzubieten und wenige Anstrengungen zu unternehmen, jüngere Kunstschaaffende zu fördern. Auch Nikolić beobachtet, dass sich Kuratoren oft erst für jemanden interessieren, nachdem er oder sie im Ausland studierte oder ausstellte, so als ob die Ausstellungsmacher ihrem eigenen Urteil nicht trauten.¹⁴ *Umetnik** kritisiert an der Institution des Oktober Salons – und insbesondere am diesjährigen unter dem Motto „Good Life“, den das Kollektiv mit dem Motto „Good — BYE“ verabschiedet hat –, die Wahl

des Themas.¹⁵ Ihm, wie der Ausstellung selbst, mangle es an Prägnanz: Was macht ein gutes Leben aus? Wer führt ein gutes Leben und weshalb? Was hat Kunst mit einem guten Leben zu tun? Die überwiegende Mehrheit der Werke vermochte über die *site-specificity* hinaus, das heißt den Dialog mit dem fantastischen Geozavod-Gebäude (1905-07 als Börse gebaut), keinen Beitrag zu diesen Fragen zu leisten. So blieb der Eindruck, dass Kommunikation hauptsächlich zwischen den Werken und der sie umgebenden zerbröckelnden Art-déco-Architektur stattfand, die von einer früheren – vielleicht besseren – Zeit berichtete.

Auch Künstlerinnen und Kuratorinnen, die in ihren Aktivitäten nicht direkt oder auf inhaltlicher Ebene politische Themen bearbeiten, wünschen sich einen kritischen Dialog zwischen Kunst und gegenwärtiger Gesellschaft. So verhält es sich auch mit dem Versuch von *Umetnik**, mittels der Aktionen erstens die Öffentlichkeit aufzusuchen und zweitens den Status von Kunst in der Gesellschaft zu thematisieren, was sie auch durch die Verwendung des Sternchens hinter den Begriffen 'Umetnik' (Künstler) oder 'Galerija' (Galerie) markieren. Wie steht es um die Kunst, wenn eine Gemeinschaft sie nicht tragen und ihre (potentiell) kritische Stimme nicht hören will? Dass die Alternative nicht im kommerziellen Betrieb liegt, darauf nehmen in jüngster Zeit auch andere künstlerische Aktivitäten Bezug. Beispielsweise beschäftigte sich das Kollektiv *Prelom* (Bruch) mit solchen Alternativen sowie auch mit dem schon angesprochenen Problem der Institutionskritik und dem Status der Institution innerhalb des neo-liberalen ökonomischen Paradigmas – mit all seinen Implikationen für die Transformationsgesellschaften auf dem sogenannten Westbalkan. Die Tatsache, dass Kultur in der postjugoslawischen Gesellschaft von staatlicher Seite kaum mehr gefördert wird, lässt sie nicht zum Schluss kommen, Kultur sei gegenwärtig in der politischen Sphäre nicht mehr wichtig. Im Gegenteil – sie sprechen von einer Kulturalisierung der politischen Sphäre.

„'Kultur' soll versichern, dass dem Anderen gegenüber Toleranz geübt wird, während erdrückende Probleme von Armut, Arbeitslosigkeit, Abbau aller sozialen Sicherheitsnetzwerke, schamlose bandenmäßige

Privatisierung und Verschwendung natürlicher Ressourcen, sowie die Kontrolle der Politik durch Industriemagnaten hinter diesem Schirm von Folklore oder Multikulturalismus verborgen bleiben. Darum hat Kulturalisierung eine wichtige Rolle im heutigen neo-liberalen kapitalistischen System – die Funktion, die gegenwärtigen sozialen Gegensätze zu befrieden und zu neutralisieren.“¹⁶

Wie der Textausschnitt zeigt, ist der Rückzug des Staates bei gleichzeitigem Ausbau des privaten Sektors kein Problem, das nur unter Berücksichtigung der kulturellen Sphäre betrachtet werden kann. Die kulturelle Sphäre und die Kunst sind immer schon Teil der öffentlichen Angelegenheiten und können nicht anders als in diesem Zusammenhang betrachtet werden.

Eine weitere Kernaussage des programmatischen Textes ist die Feststellung, dass Kunst und Kultur die Funktion der Neutralisierung und der Befriedung angenommen haben. Dies wiederum hängt für *Prelom* mit der Herausbildung eines dritten Sektors – neben Markt und Staat – der im Wesentlichen dem *non-profit* und Nichtregierungsorganisationen zugeordnet wird, zusammen.

„Dieser nicht-gewinnorientierte Sektor von Nicht-Regierungsorganisationen und Vereinigungen mit gemeinnützigem Status stellt derzeit einen potenziellen Markt für die so genannten 'Kulturschaffenden' dar. Vom 'dritten Sektor' wird angenommen, er spiele die Rolle eines Katalysators im Ablösungsprozess des sich zurückziehenden 'zweiten Sektors' (Staat), und er fördere das Wachstum des noch immer ungenügend entwickelten 'ersten Sektors' (Markt). Das ist ein Prozess, der eine bestimmte eigene ökonomische – und daher politische – Logik besitzt. Die vergangenen Jahrzehnte zeugten auch von einem offensichtlich neoliberalen Bemühen, die 'Kultur' den Mechanismen der freien Marktökonomie im Sinne der Kulturalisierung der Ökonomie, oder umgekehrt der Ökonomisierung der Kultur zu unterwerfen.“¹⁷

Die Problematik der NGOs hängt weniger damit zusammen, dass dieser Typus von Institutionen eine außergewöhnlich affirmative Haltung gegenüber dem



Abb. 8, Treći Beograd, Gebäude an der Donau

neoliberalen Wirtschaftssystem einnimmt, sondern damit, dass er diesem System entsprungen ist und seine Spielregeln internalisiert hat – genauso wie die Individuen, die in diesem System funktionieren, seine Spielregeln übernehmen müssen. Dies wiederum bedeutet nicht, dass kritische Haltung prinzipiell unmöglich wäre. Was *Prelom* an anderer Stelle verdeutlicht, und was von besonderem Interesse ist, ist die Bedeutung von Praktiken des Handelns.

„Kritik als die diskursive Form einer Intervention in die 'öffentliche Sphäre' kann nur ein Ausgangspunkt sein. Kritik – eine wahrhaft materialistische Kritik – muss praktisch sein, um zu wirken, d.h. um Effekte in der materiellen Realität der sozialen Veränderung hervorzubringen; sie muss in die bestehenden und fortlaufenden sozialen Praktiken intervenieren und versuchen sie anzugreifen.“¹⁸

Prelom nimmt eine marxistische Position ein, die in der gegenwärtigen Gesellschaft (nicht nur in Serbien wohlverstanden) eine extrem marginalisierte ist.

„Mit der Anrufung des heutzutage ‚nicht-existierenden‘ Marxismus und Kommunismus rufen wir die Möglichkeit einer bestimmten ‚Unmöglichkeit‘ an eine radikale Alternative zu den vorherrschenden materiellen Praktiken des sozialen Tausches.“¹⁹



Abb. 9, Treći Beograd, Gebäude an der Donau, Blick in den Veranstaltungsraum

Anders als die oben zitierte Stelle des programmatischen Textes von *Prelom* suggerieren könnte, war die bevorzugte Handlungsform des Kollektivs eine diskursive. Der Arbeitsschwerpunkt lag in der Herausgabe der Zeitschrift *Prelom* (von 2001-2006) mit dem Schwerpunkt Bilder und Politik, sowie der Durchführung von Ausstellungsprojekten und Konferenzen.²⁰ Nichtsdestotrotz verband sich *Prelom* immer wieder mit politischen Organisationen (aus dem marxistischen oder anarchistischen Lager), z.B. als 2002 von vielen Seiten durch öffentliche Aktionen und Agitation von Arbeiterinnen und Arbeitern Widerstand gegen die Privatisierungspolitik geleistet wurde.²¹

In etwas anderer Weise sucht auch die Kooperative *Treći Beograd* (Drittes Belgrad) nach einem Ort und Handlungsansätzen für künstlerische Tätigkeit.²² Auch hier stehen Entwürfe für die Kunst in einer Welt, die vom Axiom des Tauschs und der Ware regiert wird, zur Disposition. Der Name *Treći Beograd* bezieht sich auf eine konkrete geographische Position innerhalb der Stadt Belgrad, wie Selman Trtovac, ein Mitglied der Gruppe erklärt. Das erste Belgrad ist der historische Teil der Stadt am rechten Ufer der Save und der Donau. Das zweite Belgrad ist die sozialistische Neustadt am linken Save-Ufer, während das dritte Belgrad jenseits der Donau in Richtung Pančevo gelegen ist. Dieser Teil der Stadt wird seit jeher von ärmeren Bevölkerungsschichten, von Bauern und Arbeitern bewohnt und weist keine bürgerliche Bebauung wie die



Abb. 10, Treći Beograd, Gebäude an der Donau, Blick vom Veranstaltungsraum nach draußen

Altstadt auf. Viele Zonen, besonders die unmittelbar an der Donau gelegenen, liegen sogar brach. Die acht Künstlerinnen und Künstler, die sich zur Kooperative *Treći Beograd* zusammengeschlossen haben, kauften aus ihren privaten Mitteln ein großes, aber günstiges Grundstück direkt an der Donau, gegenüber vom Stadtzentrum, und begannen ein Haus zu bauen. Die Motivation dafür war und ist das Interesse an der Utopie. Mit dem Kauf des Landes und dem Errichten eines Gebäudes unternahm *Treći Beograd* das reichlich paradoxe Unterfangen, einer Utopie, also dem Nicht-Ort einen Ort zu geben.²³ In diesem Sinne lässt sich der Name „Drittes Belgrad“ auch anders verstehen. Das „Dritte“ kann als eine Figur verstanden werden, die sich einem gängigen Narrativ widersetzt, dass es kein Jenseits des dualistischen Antagonismus von Kommunismus und (neoliberalem) Kapitalismus gebe. Das 'Dritte' wäre also eine Referenz an einen 'dritten Weg' zwischen Sowjetsozialismus und westlichen Kapitalismus, der von Jugoslawien bereits nach 1948 eingeschlagen worden war. Im serbischen Kontext können wir folglich noch eine weitere Bedeutungsschicht des 'Dritten' ausmachen: es ist eine utopische Denkfigur, ein *modus operandi* und ein politischer Weg, auf den man potenziell noch einmal in einer anderen Form zurückkommen könnte.

Ähnlich wie *Prelom* befasst sich also auch *Treći Beograd* mit der Vorstellung der Un-Möglichkeit und wie ihr zu begegnen sei. Das Haus an der Donau befindet sich nach wie vor im Bau (Abb. 8). Teile von ihm, insbesondere das Erdgeschoß, nutzen die Künstlerinnen aber bereits für ihre Aktivitäten (Abb. 9). Das



Abb. 11, Treći Beograd, Toplo mesto (Warmer Ort), 2011, Aktion und Installation

Gelände ist sehr abgeschieden und nur nach einer längeren Busfahrt und einem kleineren Fußmarsch über ungepflasterte Wege erreichbar. (Abb. 10) Das Gebäude ist weder als Galerie noch als Institution zu betrachten. Die Kooperative versteht das Gebäude gemäß Trtovac als Teil ihres Gesamtprojekts und damit als Teil des „mental und physischen Raums“, den sie zusammen bilden. Zu diesem „Raum“ gehören nicht nur das Gebäude und andere materielle Dinge, sondern sämtliche Aktivitäten der Gruppe. So sind längeren ihre Treffen und ihre Gespräche, auch wenn sie keine materielle Spur hinterlassen oder nicht unmittelbar in ein öffentlich sichtbares Ereignis münden, Teil des „Raums“. Den „Raum“ selbst definieren die Künstlerinnen als künstlerische Arbeit. Die ist damit der Vorstellung von Ent-Dinglichung geschuldet. Physische Manifestationen und deren Dokumentation sind dadurch selbstverständlich nicht ausgeschlossen, sondern verbinden sich mit dem Bereich der Ideen und Entwürfe.²⁴ Die Eröffnung des physischen Raums am Donau-Ufer fand am 20. März 2011, am Abend vor dem Frühlingsbeginn statt. Die Kooperative richtete den Arbeitsraum im Erdgeschoss des Hauses dafür mit sechs in Serbien traditionell zum Heizen und Kochen verwendeten Öfen her. (Abb. 11) Die Öfen verbanden sie mit Rohren, die die Wärme im Raum zirkulieren ließen und den Rauch nach außen ableiteten. Sie luden die Öffentlichkeit an jenem, wie sich Trtovac erinnert, sehr kalten Abend ein, sich in ihrem Raum aufzuwärmen. Viele Leute folgten der Einladung. Ansonsten fanden an jenem Abend keine weiteren Aktivitäten statt.

Im Zentrum der Aktion standen die Aspekte Energie und Wärme sowie die Herstellung von Verbindungen. *Treći Beograd* stellt diese Elemente auf eine materielle Basis. Zwar können die durch Rohre verbundenen Heizungen durchaus symbolisch für die genossenschaftliche Arbeit verstanden werden, aber ansonsten verliert sich das Pathos der Symbolik in der wörtlichen Umsetzung. Der Ofen steht nicht für Wärme, sondern er produziert sie im Hier und Jetzt der Aktion. Die in der Eröffnung versammelte Gemeinschaft ist keine stabile, durch gemeinsame Bilder repräsentierte, sondern eine kontingente und temporäre.

In Bezugnahme auf Joseph Beuys bezeichneten sie diese Arbeit wie das gesamte Projekt als eine „soziale Skulptur“.²⁵ Kritisch gegen die Bezugnahme auf Beuys, jedoch zu Gunsten der Kooperative könnte man dagegen einwenden, dass die Tätigkeiten von *Treći Beograd* nicht in den Mystizismus Beuys' abgleiten. Dem Charisma des Schamanen, der sich gerne selbst inszenierte, und seiner Taktik der Verschleierung setzen sie die Produktivität des Gedankenaustauschs, der offenen Kommunikation und die Einfachheit der Handlungen entgegen. *Treći Beograd* übt seine Tätigkeiten strikt im Bereich der Kunst aus. Aktionistische Formate oder direkte Interventionen im öffentlichen Raum im Zusammenhang mit politischer (Tages-)Aktualität klammern sie aus ihrer Aktivität aus. Dennoch bezieht sich *Treći Beograd* in seinem Selbstverständnis auf die gegenwärtige Gesellschaft. Den Vorwurf, den Benjamin Buchloh Beuys machte, nämlich dass er den Zusammenhang zwischen Kunst und Politik auf fatale Weise missverstanden habe, kann auf *Treći Beograd* nicht angewandt werden.²⁶ Gemäß Buchloh ist Beuys' Projekt dem Versuch geschuldet, eine Kunst mit universeller Gültigkeit zu schaffen, wodurch sie ihre historische Schärfe und Präzision einbüsst. Er verfolge ein humanistisches Programm der sozialen und ästhetischen Evolution. Seine Interventionen im Bereich der Realpolitik wie die Gründung einer Partei zeugen von Beuys' Bestreben, die Politik zu ästhetisieren – ein Bestreben, dass sich bestens mit den Vorstellungen totalitärer Regimes vertrage, wie Buchloh in Referenz auf Walter Benjamin ausführt.²⁷ *Treći Beograd* ist es nicht daran gelegen, ein Beuysches Projekt strictu sensu weiterzuverfolgen, wie

Trtovac festhält.²⁸ Der Bezug zu Beuys funktioniert hauptsächlich über den Begriff der 'sozialen Plastik', der durch das Handeln von *Treći Beograd* mit einer neuen Bedeutung aufgeladen wird. Sie verwenden die Strategie der Situationisten, das *détournement*, indem sie sich den Begriff aneignen und gleichzeitig zweckentfremden.

Treći Beograd ist, wenn überhaupt, einem ganz anderen Vorwurf ausgesetzt, nämlich dem des Eskapismus.²⁹ Er gründet auf der Tatsache, dass sich das Künstlerkollektiv, wie bereits erwähnt, nicht unmittelbar in politische Diskussionen – im Sinne einer künstlerisch-aktionistischen Praxis – einbringt. Zugleich kann er sich auf die Tatsache der räumlichen Abgrenzung beziehen, auf die Wahl der peripheren Lage am Ufer des Flusses, den *Treći Beograd* als Ausgangspunkt für die Entfaltung seines „physischen und mentalen Raums“ gewählt hat.³⁰ Eine solche Abgrenzung kann auch als institutionell-gesellschaftliche verstanden werden, insofern als das Stadtzentrum mit seinem Kunstbetrieb und dem politischen oder gesellschaftlichen Leben gemieden wird.

Auf eine mittelbare Weise ist *Treći Beograd* jedoch durchaus ein politisches Projekt, insofern als es mit seinem zeitlichen und räumlichen Kontext kommuniziert. Die Ausgangslage, mit der sich die Kooperative konfrontiert und zu einer Antwort herausgefordert sieht, ist gemäß Trtovac der beschleunigte Abbau von Gerechtigkeit und der Mangel an starken gesellschaftlichen Entwürfen, die gegen den Gerechtigkeitsverlust zum Einsatz gebracht werden könnten.³¹ Denn seit der Postmoderne sind große Erzählungen im Sinne von Jean-François Lyotard – wie der Fortschritt oder die Revolution – zu Ende. Ein Ende, das zugleich auch jenes der Letztbegründungen markiert, wie Oliver Marchart markiert.³² Wir befinden uns heute in einem Zeitalter des Postfundamentalismus. Das heißt, dass der „letzte Grund“ paradoxerweise nur noch als Abwesender für partielle Gründungsversuche anwesend ist (und anwesend sein muss).³³ Wie Marchart betont, bedeutet die Abwesenheit eines letzten Grundes nicht, dass die Gesellschaft aller Fundamente verlustig gegangen wäre. So wird in unserem Zeitalter des Postfundamentalismus nicht jeder Grund abgelehnt, sondern nur die Idee eines letzten Grundes.



Abb. 12, Treći Beograd, Kolektivni san (Kollektiver Traum), 2012, Aktion im öffentlichen Raum, Čačak

Weiter sieht sich *Treći Beograd* mit einem gesellschaftlichen Aspekt konfrontiert, der in seiner Wirkung und Auswirkungen noch deutlicher und konkreter erfahrbar ist als die philosophisch-ethische Frage nach möglichen Gesellschaftsentwürfen oder partiellen Gründungsversuchen. Trtovac spricht, im Besonderen auch für das zeitgenössische Serbien, von der Herrschaft eines „primitiven Kapitalismus“, unter dem brutale Ausbeutung das Leben bestimmt.

Darauf antworten sie mit ihrem künstlerischen Projekt, das heißt mit dem „mental und physischen Raum Treći Beograd“. Dazu gehören – wie bereits erwähnt – das Bauen des Hauses, die Eröffnung, sowie der Aspekt des Denkens und Entwerfens. Darüber hinaus haben bereits einige Aktivitäten stattgefunden, die in Form von Videoarbeiten dokumentiert sind. Inspiriert von der Praxis des „luziden Träumens“, hat sich die Genossenschaft zum Beispiel bisher insgesamt dreimal zu einer Schlafperformance zusammengefunden.³⁴ Beim luziden Träumen, so die Vorstellung, trifft sich die Gemeinschaft in einem gemeinsamen Traum, um diesen anschließend zu visualisieren und

entsprechende Erkenntnisse für und über die Gemeinschaft zu gewinnen. Der luzide Traum kann als ein utopisches Element des Projekts *Treći Beograd* identifiziert werden. Der Traum ist gleich der Utopie ein Ausweg aus der gegenwärtigen Tyrannei der Faktizität, dem oben bereits beschriebenen Problem, dass sich niemand mehr eine Welt denken kann, in der alles anders wäre.

Bei einer Schlafperformance fand sich die Gruppe im September 2012 in Čačak im öffentlichen Raum zusammen, nachdem im Vorfeld über ein Zeitungsinserat die Bevölkerung über die Aktion informiert und zur Teilnahme eingeladen worden war. Die Kooperative stellte die Infrastruktur zum Schlafen auf einem öffentlichen Platz zur Verfügung (Abb. 12 und 13). Der Einladung zum Mitschlafen und Mitträumen trauten sich die Bewohner allerdings nicht nachzukommen, auch wenn die Performance viele Leute anlockte. Der Sinn des gemeinsamen Träumens liegt, wie Trtovac darlegt, nicht in der mystischen Seite der übereinstimmenden Träume der Teilnehmenden. Im Vordergrund steht der Akt, die Handlung, die in Form eines Bildes



Abb. 13, Treći Beograd, Kolektivni san (Kollektiver Traum), 2012, Aktion im öffentlichen Raum, Čačak

festgehalten wird.³⁵ Die Performance wird von einer Kamera aus der Vogelperspektive dokumentiert. Aufgrund der Inaktivität der Schlafenden entsteht eine Art Standbild, das zu einem späteren Zeitpunkt, beispielsweise im Rahmen einer Ausstellung, auf einem Monitor an einer Wand abgespielt werden kann und eine Art Verlängerung oder zeitliche Ausdehnung der Performance darstellt. Das Schlafen und Träumen sind intime Tätigkeiten, die normalerweise nur in einem sicheren Umfeld mit vertrauten Personen ausgeübt werden. Diese Tätigkeit auf einen öffentlichen Platz zu verlegen, bedeutet sich auszuliefern. Sie lädt der örtlichen Bevölkerung eine Verantwortung auf, ja sie könnte – wie jedes Vertrauensbekenntnis – sogar als eine Hypothek betrachtet werden. In diesem Sinne kann die Aktion auch als ein Appell an die Bevölkerung verstanden werden, Verantwortung für ein Geschehen in ihrer unmittelbaren Umgebung zu übernehmen. Damit stellt *Treći Beograd* auch die in der

postsozialistischen Ära verstärkte Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit in Frage, indem diese Bereiche in den Performances verschwimmen. So bestand zum Beispiel eine weitere Arbeit aus einem Picknick im Freien, das ebenfalls auf Video aufgenommen wurde (Abb. 14).

Mit diesen Aktionen, den einfachen Tätigkeiten wie essen, schlafen, träumen und denken, die öffentlich oder halböffentlich ausgeführt werden, verfolgt *Treći Beograd* ein Programm der radikalen Ent-Dinglichung. Solche – im ökonomischen Verständnis unserer Zeit – 'unproduktiven' Tätigkeiten, sowie die Tatsache, dass auch das Haus lediglich ein Teil des mentalen und physischen Raums ist und daher nicht privilegiert behandelt wird, soll eine Antwort auf die Logik des Kapitalismus darstellen. Der Diskontinuität der Realität, wie sie vom marxistischen Theoretiker der Postmoderne Fredric Jameson diagnostiziert wurde, stellen sie die Kontinuität der Arbeit im Sinne eines potentiell

unendlichen Prozesses des Denkens und Weiterarbeitens an einer Idee entgegen.³⁶ Insgesamt sieht sich *Treći Beograd*, wie Trtovac ausführt, einer künstlerischen Ethik verpflichtet. Die Kooperative bezieht sich auf den französischen Philosophen Alain Badiou, der sich – seinem eigenen Selbstverständnis nach – von den drei großen philosophischen Strömungen des 20. Jahrhunderts (der Hermeneutik, der analytischen und der postmodernen Philosophie) dadurch abgrenzt, dass er die Frage nach der Wahrheit, die aus verschiedenen Gründen für die drei Strömungen obsolet oder unzulässig geworden ist, wieder ins Zentrum des Denkens rückt.³⁷ Es gibt vier, miteinander in Beziehung stehende Prozesse, die zur Wahrheit führen können: Wissenschaft, Politik, Liebe und Kunst.³⁸ In diesen vier Bereichen versucht *Treći Beograd* gemäß Trtovac zu operieren. Den wissenschaftlichen Prozess setzen sie mit dem Experiment gleich, also mit einem Unterfangen, das trotz ungewissen Ausgangs mit vollem Einsatz unternommen wird. Die Kooperative selbst, die Konstruktion und der Bau eines Hauses ist ein solcher Einsatz. Insbesondere im Kontext des Landes Serbien mit seiner finanziell prekären Lage, ist die Investition der eigenen finanziellen Mittel und der eigenen Arbeitskraft in ein Projekt, das sich selbst tragen muss, ein großes Wagnis. Es ist auch, um nochmals mit Marchart zu sprechen, ein partieller Gründungsversuch und stellt damit einen politischen Akt dar.

Um zu erläutern, wo *Treći Beograd* den Prozess der Liebe in der Tätigkeit verortet, führt Trtovac als Beispiel die Eröffnung des Gebäudes, die Aktion mit den Öfen an. Wie auch außerhalb Serbiens durch die Nachrichten von den Problemen mit der Durchführung (oder Nicht-Durchführung) einer *pride parade* allgemein bekannt ist, können sich Homosexuelle in der gegenwärtigen serbischen Gesellschaft auf keine breite Akzeptanz verlassen, sie sind vielmehr häufig den Angriffen rechtsradikaler, ultrakonservativer Gewalttäter ausgesetzt.³⁹ An jenem Eröffnungsabend also äußerte sich ein befreundeter, homosexueller Künstler gegenüber den Mitgliedern der Kooperative mit der schlichten Feststellung, dass er sich an ihrem Ort sicher fühle. *Treći Beograd* hat diese Mitteilung als Aufgabe für ihre zukünftige Tätigkeit aufgefasst.⁴⁰ Auch diese Anekdote verdeutlicht, dass sich *Treći Beograd*

auf ihren räumlich, sozial und historisch geformten Kontext beziehen und einerseits mit ihrer (gedanklichen) Utopie auf ihn reagieren, andererseits durch Handlung auf ihn einwirken.

Einen wiederum etwas anderen Bezug zum Kontext, einen, der die Gegenwart im Spiegel ihrer Geschichte und Entstehung überprüfen will, haben die künstlerischen Leiter des Segments für Bildende Kunst der 15. Kunstbiennale Pančevo 2012, Aneta Stojnić und Nikola Dedić. Ihr Konzept soll als letzte kurze Fallstudie vorgestellt werden, um auf eine weitere an räumlichen Kontexten und Handlungsstrategien orientierte Dimension zu verweisen, die Künstlerinnen und Theoretikerinnen Belgrads gegenwärtig interessiert, nämlich die jüngere Vergangenheit ihres Landes und die Zusammenhänge mit der gegenwärtigen politischen und sozialen Lage.



Abb. 14: *Treći Beograd*, Ručak na travi („Mittagessen im Grünen“, nach Édouard Manets Frühstück im Grünen), 2011, Aktion

Seinen Artikel im Ausstellungskatalog beginnt Dedić mit einer Analyse zur Unabhängigkeit der Medien und der spezifischen Beschaffenheit eines Staates im Transformationsprozess.⁴¹ Darüber sagt er, einen Bericht zur Medienfreiheit zitierend, dass die Medien, die einer Habermasschen Auffassung gemäß eigentlich das Kontrollorgan der öffentlichen Sphäre sein sollten, massiv unter dem Einfluss der politischen Parteien stehen, bzw. dass über die Besitzverhältnisse in 18 von 30 Medienkonzernen überhaupt keine Klarheit herrsche. Somit spiegeln die Medien die Situation der Transformation in Serbien wider, die durch die massive Schwächung des Staates und die Allianz von privaten Unternehmen mit Parteien charakterisiert ist. Das zweite Thema ist die Rolle, die die jugoslawische Ver-

gangenheit im zeitgenössischen Serbien spielt. In Bezugnahme auf die Linguistin Tanja Petrović skizziert Dedić die verschiedenen Modi, mit denen die kommunistische Vergangenheit aus dem offiziellen politischen Diskurs ausgeschlossen oder diskreditiert wird. Einerseits handelt es sich dabei um eine Operation der Historisierung, die Jugoslawien ins Museum verbannt und als Vergangenes um die Möglichkeit einer Intervention in die Gegenwart bringt. Andererseits wird Jugoslawien in den Bereich der privaten Erinnerung verbannt, die in Nostalgie und Sentimentalität umschlagen kann oder sich lediglich an Objekten der Populärkultur orientiert und damit ebenfalls entpolitisiert wird. Der dritte Modus besteht darin, dass in der öffentlichen Sphäre die Erinnerung an Jugoslawien als naive politische Ansicht disqualifiziert wird.⁴²

Dedić fragt, was das gegenwärtige Sozialgefüge angesichts einer zunehmenden Verarmung der breiten Bevölkerungsschicht zusammenhält. Seine Antwort lautet: die Ideologie – und zwar nicht die Ideologie der Herrschenden, d.h. des Neo-Liberalismus, sondern die herrschende Ideologie – der Nationalismus. Für Dedić gibt es einen Ort, an dem sich die beiden Ideologien perfekt verbinden: der Ort des Ausgeschlossenen. Jede Ideologie verfolgt einen universalen Anspruch, der jedoch nur durch einen spezifischen Ausschluss eines Partikularen funktionieren kann. Dedić referiert damit auf Slavoj Žižeks Interpretation der universalistischen Ideologie des Nationalsozialismus, der auf dem Ausschluss des Judentums beruhte. Im Bereich des zeitgenössischen Serbien ist der ausgeschlossene Ort eine politisch aktive und aktivierende Erinnerung an Jugoslawien. Wenn sich nun Kunst damit beschäftigt, kann sie diesem nicht-symbolisierten Ort zum Durchbruch verhelfen und eine partikuläre Universalität etablieren.

Den Raum der Biennale fasste das kuratorische Team als einen „öffentlichen Gegen-Ort“ auf, an dem politische Projekte formuliert werden können, die sich dem offiziellen öffentlichen Diskurs entgegenstellen.⁴³ Bei den von ihnen eingeladenen KünstlerInnen, Gruppen und Kollektiven stand nicht die Präsentation von Werken – im Sinne einer klassischen Ausstellung – im Vordergrund, sondern hauptsächlich die Durchführung von Diskussionsrunden, Workshops und Performances.

Bei allen hier vorgestellten Projekten geht es nicht um das Präsentieren von Objekten, sondern das Handeln in einem gegebenen Kontext mit dem Ziel, auf diesen Kontext einzuwirken. Das bedingt ebenso die Suche nach neuen Entwürfen für die Gesellschaft, als deren Teil die Kunst verstanden wird – und zwar im Sinne eines spezifischen Partikularen der Gesellschaft, das ebenso mit ihr verflochten ist wie es sich im Dissens zu ihr befindet.

Der Dissens zur Gesellschaft oder den gegebenen Verhältnissen war von Beginn an der wichtigste Motor für Künstlerinnen und Künstler, die traditionellen Formen der bildenden Künste zu transformieren oder ganz zu verwerfen. Besonders bei einigen frühen Avantgardebewegungen waren diese Bestrebungen auch mit den (rhetorischen) Forderungen verknüpft, die Kunst generell aufzugeben. Dies lässt sich beispielsweise für den Dadaismus oder die sowjetische Avantgarde im frühen 20. Jahrhundert konstatieren. Aber auch wenn an der Idee der Kunst an und für sich festgehalten wurde, stand immer fest, dass eine auf Veränderung der Gesellschaft abzielende Kunst dies mit anderen Mitteln und Formen tun müsse, als die von der Tradition überlieferten. So steuert zum Beispiel Walter Benjamin in seinem Vortrag *Der Autor als Produzent* auf die Pointe zu, dass es niemals ausreiche, wenn ein Autor „eine Tendenz“ habe, das heißt sich auf die Seite des Proletariats schlage, indem er dessen Arbeitsbedingungen und Armut schildere. Damit werde der Produktionsapparat lediglich beliefert und das bürgerliche Publikum unterhalten. Der entscheidende Schritt ist die Veränderung des Produktionsapparats. Den sieht er im Theater Brechts verwirklicht, das durch sein Montageverfahren Handlungszusammenhänge durchtrennt und das Publikum zum Denken bewege.⁴⁴

Den komplexesten und differenziertesten Beitrag zur Frage, wie sich Kunst und Gesellschaft zu einander verhalten, hat Theodor W. Adorno geleistet. Für ihn gilt, dass Kunst, wo sie die Gesellschaft abzubilden scheint, zum „Als ob“ wird.

„Gesellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme. Ihr geschichtlicher Gestus

stößt die empirische Realität von sich ab, deren Teil doch die Kunstwerke als Dinge sind.“⁴⁵

Eine solche Gegenposition zur Gesellschaft kann Kunst für Adorno nur als eine autonome beziehen.

„Gesellschaftlich aber ist Kunst weder nur durch den Modus ihrer Hervorbringung, in dem jeweils die Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen sich konzentriert, noch durch die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome.“⁴⁶

Die Sublimierung, die durch Formgesetze erreicht wird, ist eine Absage an die Gesellschaft. Eindimensional bleibt Adornos Darstellung der Beziehung zur Gesellschaft jedoch nicht. Denn für ihn ist klar, dass eine Kunst, der vor der Gesellschaft schaudert, diese auch unbehelligt lässt. Damit ist die Autonomie auch wieder ein Vehikel der Ideologie.

„Gesellschaft ist noch in ihrer fragwürdigsten Gestalt der Inbegriff des sich produzierenden und reproduzierenden Lebens der Menschen. Und davor kann sich die Kunst nicht dispensieren.“⁴⁷

Außerdem ist der gesellschaftliche Preis der Autonomie die Neutralisierung. „Liegen aber die Kunstwerke einmal im Pantheon der Bildungsgüter begraben, so sind auch sie selbst, ihr Wahrheitsgehalt beschädigt.“⁴⁸ Obwohl Adorno in seinen Überlegungen hauptsächlich von der Musik der Moderne ausgegangen ist, und keinesfalls eine Theorie der handlungsorientierten Kunst geschrieben hat, ist sein Konzept der bestimmten Negation allgemein und übertragbar. Wie bei Benjamin ist die Kritik an der Repräsentation der Gesellschaft zentral. Es muss darum gehen, die gegebene Welt zu verändern und nicht sie abzubilden. Ansätze, wie eine solche Veränderung konkret zu werkstelligen sei, gibt es hingegen verschiedene.

Von Adornos Position, die der Autonomie einen so wichtigen Status zuweist, unterscheidet sich am deutlichsten der aktivistische Zugang, wie ihn in der Mitte des 20. Jahrhunderts beispielsweise der Situationis-

mus verkörpert. Er geht von der Intervention im Stadtraum aus, das heißt primär erst einmal der Bewegung des Körpers im Raum, dem Gehen in der Stadt. Sekundär folgen darauf kleinere oder größere Eingriffe in das Vorgefundene, wie z.B. an Schildern oder Straßentafeln. Darüber hinaus entwickelte sich der Situationismus im studentischen Kontext und dem allgemeinen politischen Klima innerhalb der französischen Jugend zu einer treibenden Kraft der Studierendenproteste im Mai 1968. Spätestens hier nun verließ der Aktionismus vollends den engeren Bereich der Kunst und wurde zu einer politischen Größe. Dennoch zeugen die Graffiti, Wandzeitungen und Pamphlete davon, dass sich der Aktionismus nicht graduell, sondern qualitativ von dem unterscheidet, was unter Politik verstanden wird – der Parlamentarismus oder das Parteiensystem beispielsweise. Er erschafft ein gesellschaftliches Partikulares, das sich durch die Vermischung von künstlerischer und politischer Sprache kennzeichnet. Dennoch laufen solche Bewegungen, wie Gerald Raunig feststellt, immer Gefahr, aus dem Kunstkontext verbannt zu werden.

„[Die] reduktive[n] Parameter [der strukturell konservativen Geschichtsschreibung] wie rigide Kanonbildung, Objektfixiertheit und Absolutierung von Feldgrenzen bedingen, dass aktivistische Praxen, so sie nicht um ihre radikalen Aspekte bereinigt, vereinigt und kooptiert in den Maschinen des Spektakels zirkulieren, überhaupt nicht in den Narrativen und Archiven von politischer Geschichte und Kunsttheorie Aufnahme finden.“⁴⁹

Auch wenn bis zum heutigen Tag die Grenzziehungen zwischen politischer Praxis und Kunst im Fall des Aktionismus nicht fertig ausgehandelt sind, ist doch die Praxis ganz allgemein, im Sinne der griechischen Bedeutung von 'Handlung', ein fester Bestandteil einer künstlerischen Tätigkeit geworden, die sich als gesellschaftsbezogen begreift. Wie auch die in diesem Text vorgestellten Beispiele zeigen, hat das Handeln viele Gesichter, ebenso die Art und Weise wie durch ein spezifisches Handeln und durch seine räumliche Verortung der Bezug zur Gesellschaft gesehen und konstruiert wird. Gehandelt wird in Kunsträumen ebenso wie in halböffentlichen oder öffentlichen

Räumen. Der Bezug zur Gesellschaft kann in einer räumlichen Abgrenzung ebenso bestehen wie im offenen Zugehen auf ein potentielles Publikum. Auch die Handlungsformen reichen von ephemeren und kaum sichtbaren Aktionen über größere öffentliche Auftritte bis zur politischen Aktion oder Demonstration. Der gemeinsame Nenner zwischen den verschiedenen Praktiken ist der Dissens und der Wille zur Veränderung.

Dank

Von den hier vorgestellten Projekten erfuhr ich hauptsächlich durch Empfehlungen von Freundinnen und schließlich durch die Gespräche mit den Künstlerinnen und Theoretikerinnen. Mein herzlicher Dank hierfür gilt daher Žarko Aleksić, Momir Čavić, Nikola Dedić, Eduard Freudmann, Ivana Marjanović, Irena Marjanović Cvetković, Jelena Micić, Branislav Nikolić, Rade Radovanović, Miško Šuvaković, Miloš Tomić, Selman Trtovac, Dietmar Unterkofler und Jelena Vesić.

Endnoten

1. Im Folgenden werde ich die alleinige Verwendung des generischen Maskulinums durch folgende Varianten ersetzen: die Doppelnennung (die Künstlerinnen und Künstler), das generische Maskulinum (die Künstler (Frauen sind mitgemeint) oder das generische Femininum (die Künstlerinnen (Männer sind mitgemeint)). Die Verwendung der drei Varianten folgt keiner bestimmten Logik. Sie dient der Geschlechtergerechtigkeit und der Abwechslung im Text.
2. Konkret bezieht sich das Kollektiv auf die Verwendung eines solchen Sternchens beim Namen des Landes Kosovo, das in Serbien offiziell nicht als Staat anerkannt ist und dessen Namen daher speziell markiert wird.
3. Kristine Stiles, *Performance*, in: *Critical Terms for Art History*, hg. v. Richard Shiff und Robert Nelson, Chicago / London 2003, S. 75-97, hier S. 75.
4. *Umetnik** mit Gespräch mit der Autorin am 6. November 2012 in Belgrad. Die folgenden Aussagen des Kollektivs stammen aus derselben Konversation.
5. Ebd.
6. Siehe: *Good Life. Physical Narratives and Spatial Imaginations. 53rd October Salon*, hg. v. Branislav Dimitrijević und Mika Hanula, Belgrad 2012.
7. Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in: *Artforum*, Band 44 Heft 1, 2005, S. 278-286, hier S. 284.
8. *Umetnik** im Gespräch mit der Autorin am 6. November 2012 in Belgrad.
9. Fraser 2005, *From the Critique of Institutions*, S. 285.
10. Branislav Nikolić im Gespräch mit der Autorin am 13. November 2012 in Belgrad.
11. Für das wirtschaftliche Überleben und die Möglichkeiten künstlerisch tätig zu sein, ist diese Entscheidung natürlich folgenreich. Von ihrer Kunst können in Serbien gemäß dem Künstler Selman

- Trtovac nicht einmal eine Handvoll KünstlerInnen leben. Einem Broterwerb nachzugehen – im Idealfall kann das heißen an Schulen oder Kunsthochschulen zu unterrichten – ist die absolute Regel.
12. Allgemein wird dem zeitgenössischen kulturellen Leben sowohl in den Printmedien als auch im Fernsehen sehr wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Erscheinen des 2. Bandes einer Trilogie über die Kunstgeschichte Serbiens im 20. Jahrhundert, herausgegeben von Miško Šuvaković. Die fast 1000 Seiten umfassende, einzigartige Publikation wurde auf der Buchmesse 2012 in einer Pressekonferenz dem Publikum vorgestellt, wobei die Medien hauptsächlich durch Abwesenheit glänzten. Die Tageszeitung *Politika* titelte selbst in einem Bericht zwei Wochen nach der Messe: „Ein kapitaler Band, über den man schweigt.“, <http://www.politika.rs/rubrike/Drustvo/Kapital-no-delo-o-kome-se-cuti.lt.html>, 9.2.2013. Siehe auch: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 1. Radikalne umetničke prakse* (Geschichte der Kunst Serbiens im 20. Jahrhundert, Band 1, Radikale künstlerische Praktiken), hg. von Miško Šuvaković, Belgrad 2010; *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 2. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata* (Geschichte der Kunst Serbiens im 20. Jahrhundert, Band 2, Realismen und Modernismen während des Kalten Krieges), hg. v. Miško Šuvaković, Belgrad 2012.
 13. *Umetnik** im Gespräch mit der Autorin am 8. Februar 2013 in Belgrad.
 14. Branislav Nikolić im Gespräch mit der Autorin am 13. November 2013 in Belgrad.
 15. *Umetnik** im Gespräch mit der Autorin am 6. November 2013 in Belgrad.
 16. Dušan Grlja und Jelena Vesić, *Prelom kolektiv. Die neoliberale Institution Kultur und die Kritik der Kulturalisierung*, in: *eipcp*, Nov. 2007, <http://eipcp.net/transversal/0208/prelom/de>, 29.11.2012.
 17. Ebd.
 18. Ebd.
 19. Ebd.
 20. Siehe dazu die Homepage: www.prelomkolektiv.org. Eines der größten und interessantesten Projekte neben der Zeitschriftenherausgabe war das Ausstellungs- und Publikationsprojekt *Political Practices of (post-Yugoslav Art)*, das 2006 mit der Ausstellung und einem Symposium begann und 2010 mit der Publikation abgeschlossen wurde; *Political Practices of (post-)Yugoslav Art. Retrospective 01*, hg. v. Jelena Vesić und Zorana Dojčić, Belgrad 2010.
 21. Siehe dazu: <http://www.prelomkolektiv.org/eng/krhotine.htm>, 8.2.2013.
 22. Die Gruppe bezeichnet sich als *Slobodna umetnička zadruga Treći Beograd* (Freie künstlerische Genossenschaft Drittes Belgrad) und ist eine Initiative folgender KünstlerInnen: Sanja Latinović, Marina Marković, Anica Vučetić, Olivera Parlić, Radoš Antonijević, Ranko Đanković, Veljko Pavlović und Selman Trtovac.
 23. Die Darstellung im vorangegangenen Abschnitt bezieht sich auf das Gespräch zwischen Selman Trtovac und der Autorin am 18. November 2012 in Belgrad.
 24. Ebd.
 25. Ebd.
 26. Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge 2000, S. 61.
 27. Ebd.
 28. Trtovac im Gespräch mit der Autorin am 18. November 2012 in Belgrad.
 29. So zum Beispiel von Seiten des Kunsthistorikers und Theoretikers Nikola Dedić (im Gespräch mit der Autorin am 22. November 2012 in Belgrad). Dedić begrüßt zwar die Initiative von *Treći Beograd*, teilt aber ihre Auffassung vom Zusammenhang zwischen Kunst und Politik nicht. Seiner Vorstellung kommen die Projekte der *Grupa Spomenik* (Denkmalgruppe) oder der *Četiri lica Omarske* (Die vier Gesichter von Omarska) näher. Diese beiden Initiativen intervenieren durch die Auseinandersetzung mit dem Thema Denkmal direkt an der Schnittstelle zwischen Kunst und Politik, insofern als öffentliche Denkmäler ein paradigmatischer Ort der Repräsentation einer Gesellschaft, in den meisten Fällen eines Nationalstaats, sind.

30. Trtovac im Gespräch mit der Autorin am 18. November 2012 in Belgrad.
31. Ebd.
32. Oliver Marchart, *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin 2010, S. 16: „Unter Postfundamentalismus wollen wir einen Prozess unabschließbarer Infragestellung metaphysischer Figuren der Fundierung und Letztbegründung verstehen – Figuren wie Totalität, Universalität, Substanz, Essenz, Subjekt oder Struktur, aber auch Markt, Gene, Geschlecht, Hautfarbe, kulturelle Identität, Staat, Nation etc.“ Der Postfundamentalismus zeichnet sich gemäß Marchart durch die Abwesenheit eines letzten Grundes aus, jedoch nicht durch Ablehnung eines jeden Grundes. „In keiner Weise wird von den Postfundamentalisten, die wir um Folgenden diskutieren, also behauptet, wir lebten in Gesellschaften, die aller Fundamente verlustig gegangen wären – das unterscheidet deren Ansätze von einem inzwischen etwas aus der Mode gekommenen anything goes-Postmodernismus oder von Simulationstheorien à la Baudrillard.“
33. Ebd., S. 17.
34. Trtovac im Gespräch mit der Autorin am 18. November 2012 in Belgrad.
35. Ebd.
36. Die Betonung liegt hier auf potentiell. Denn die Kooperative hat, um Ermüdungs- und Abnutzungerscheinungen, die sich durch die diskussionslastige Arbeit in einer nichthierarchischen Struktur ergeben, bereits einen Tag festgelegt, an dem das Projekt in seiner jetzigen Form beendet sein wird. Nach dem 1. Juni 2014 wird sich *Treći Beograd* auflösen und die Mitglieder werden besprechen und entscheiden, ob und wenn ja, in welcher Form eine neue Zusammenarbeit entstehen kann.
37. Alain Badiou, *Die gegenwärtige Welt und das Begehren der Philosophie*, in: Alain Badiou und Jacques Rancière, *Politik der Wahrheit*, Wien 2010, S. 7-35.
38. Diese Gedanken stellt Badiou in seinem Hauptwerk *L'être et l'événement* (1988) vor; dt: *Das Sein und das Ereignis*, Berlin 2005.
39. Auf die Situation der Ausgrenzung, ja der physischen und psychischen Gewalt, die u.a. Homosexuelle in Serbien erfahren, bezieht sich z.B. das Ausstellungs- und Archivprojekt *Muzej Nasilja* (Museum der Gewalt). Das Projekt besteht in der Einrichtung und Präsentation eines öffentlichen Archivs medizinischer Dokumentationen von Fällen der körperlichen Gewalt an Frauen oder Homosexuellen sowie deren Kontextualisierung in Phänomenen wie Rassismus, Homophobie oder Misogynie usw. In Zukunft soll sich die Archivierungs- und Ausstellungstätigkeit des von Kulturpark initiierten *Muzej Nasilja* über die Landesgrenzen hinaus erweitern. Siehe: http://www.museumofviolence.org.rs/index_en.html, 7.2.2013.
40. Selman Trtovac im Gespräch mit der Autorin am 18. November 2012 in Belgrad.
41. Nikola Dedić, *Sećanje na Jugoslaviju. Umetnost i javna sfera* (Erinnerung an Jugoslawien. Kunst und die öffentliche Sphäre), in: *15. bijenale umetnosti. De/re/konstrukcija. Prostor, vreme, sećanje* (15. Kunstbiennale. De/Re/Konstruktion. Raum, Zeit, Erinnerung), hg. v. Jasmina Večanski, Pančevo 2012, S. 39-45.
42. Ebd., S. 43-44.
43. Nikola Dedić im Gespräch mit der Autorin am 22. November 2012 in Belgrad.
44. Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in: ders., *Gesammelte Schriften (Aufsätze, Essays, Vorträge)*, Bd. II.2, hg. v. Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, 1977, S. 683-701, hier S. 697-699.
45. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften. Ästhetische Theorie*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M 2003, S. 336.
46. Ebd., S. 335.
47. Ebd.
48. Ebd., S. 339.
49. Gerald Raunig, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien 2005, S. 16.

Abbildungen

Abb. 1, 2, 8, 9, 10: Foto Seraina Renz

Abb. 3, 4, 5, 6, 7: Foto *Umetnik**

Abb. 11, 12, 13: Foto *Treći Beograd*

Abb. 14: Foto Saša Čolić

Zusammenfassung

The essay dwells on some aspects of contemporary art and theory in Belgrade. It is mainly concerned with artistic and theoretical practices who are based on models of “doing” (more generally then “performing”) and who question their own position in contemporary life in their city. The first case study is the artist collective Umetnik* (Artist*), a collective of two young artists who appeared in 2012 with a couple of performances in public space. Their aim is to create space and visibility for younger artists who are not able to enter the very small cultural circles, which are dominated for years by the same players. Another aspect of their work is to criticize the fact that major cultural institutions (as the Museum for Contemporary Art) have been closed for a long time. The second example is the theoretical position of the collective Prelom (Split) that was editing a same-titled magazine for images and politics. Apart from discursive work the group also engaged in political action against privatizations and in the analysis of transition and its consequences for society. Similar to Prelom that takes a clear Marxist standpoint, the curators of Pančevo biennial 2012 (Nikola Dedić and Aneta Stojnić) try to find trajectories for the future in analysis of history, i.e. anti-nationalist and communist history of Yugoslavia. The fourth case study, the cooperative Treći Beograd, on the other hand operates with the term utopia when working on alternative models for society. These artists are creating a physical and mental space that consists of a building they constructed themselves on Danube bank opposite of the city center as well as of their ephemeral activities, which take place either in this building or in public space. Their work operates right on the border between autonomy and public visibility. The essay ends with a short historical survey of the possible models of artistic agency that finds its correspondence in the presented projects.

Autorin

Seraina Renz, lic. phil., Studium der Kunstgeschichte und deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. 2008-2011 Assistentzkuratorin der Burger Collection. 2008-2011 Mitglied im Graduiertenkolleg Gender Studies Körper, Selbsttechnologien, Geschlecht: Entgrenzungen und Begrenzungen. Seit 2009 Teilnehmerin im Doktoratsprogramm Medien-geschichte der Künste an der Universität Zürich. 2010-2011 Stipendiatin der Hans und Renée Müller-Meylan Stiftung Basel. 2011 Visiting Scholar an der Akademie der Bildenden Künste Wien mit einem Stipendium für angehende Forschende des Schweizerischen Nationalfonds. 2012 Forschungsaufenthalt in Belgrad.

Titel

Seraina Renz, Handeln im Kontext. Politisches Denken in der Gegenwartskunst in Belgrad, in: kunsttexte.de/ostblick, Nr. 1, 2013 (16 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.